

11. Lee S. Nightingale, Florence / S. Lee // Dictionary of National Biography. - London: Smith, Elder & Co. – 1912.
12. Shepard R. N. Recognition memory for words, sentences, and pictures / R. N. Shepard // Journal of verbal Learning and verbal Behavior. – 1967. – Т. 6. – №. 1. – С. 156-163.
13. The Data Visualisation Catalogue. – URL: <http://www.datavizcatalogue.com/> (дата обращения: 15.09.2016).
14. Tufte E.R., Graves-Morris P.R. The visual display of quantitative information / E.R. Tufte, P. R. Graves-Morris. – Cheshire, CT : Graphics press, 1983. – Т. 2. – №. 9.

**С. А. ГЛАЗКОВА**

*кандидат социологических наук, доцент  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, Санкт-Петербург  
svetlagl@mail.ru*

### **ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ НАРРАТИВА О ПУТЕШЕСТВИЯХ В АВТОРСКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы организации нарратива в авторских фильмах о путешествиях. Анализ проведен двух документальных кинопроектов. Визуальные приемы в этих двух типах нарратива противоречат принципам документальности, но в то же время являются жанрообrazующими для авторского кино о путешествиях, сообщают повествованию ту меру условности, которая делает их кинопроизведениями.

**Ключевые слова:** нарратив, авторское документальное кино, визуальная организация, жанр, кинопутешествие.

В данной статье под нарративом понимается «сюжетно-повествовательная форма организации текста, разновидность дискурса, предметно-смысловое содержание которого имеет статус события» [4, с. 66]. Кинонарратив Л. Д. Бугаева определяет как текст, который является «нарративом в первую очередь потому, что он прочитывается как нарратив, где внимание зрителя фокусируется на коммуникативной ситуации, а формальная структура отходит на второй план» [2, с. 7]. В нашем случае речь пойдет о нарративе документальных авторских фильмов о путешествиях. Данный киножанр имеет свое литературное соответствие и исторический прототип в виде дневников о путешествиях. Автобиографичность такого рода текстов

позволяет рассматривать их как своеобразную форму документирования пространственно-временного опыта автора, попавшего в нестандартные условия. Как и их литературный прототип, фильмы о путешествиях предстают в жанре кинодокумента и претендуют на роль визуально запечатленного свидетельства. Отсюда и отношение зрителя к таким повествованиям как к правдивым, лишенным авторского вымысла.

Однако, при том, что авторский документальный фильм о путешествии подобен старинному письменному дневнику путешественника, у него совершенно иная коммуникативная ситуация: время ведения записи традиционного дневника относится к моменту остановки движения, и автор записывает события по памяти. Теперь это время наррации смещено: камера позволяет вести повествование во время совершения действия. Путешественнику надо лишь держать ее в руках, дублируя свое собственное зрительное восприятие. Между автором и зрителем теперь как будто бы нет никакого посредника/медиатора, которым раньше был письменный дневник. Но становятся ли фильмы, снятые подобным образом, действительно «подлинными», документальными в смысле отражения и подлинных событий, и подлинного опыта героя-путешественника? «Главное в документалистике – поиск истинного смысла вещей, наиболее благородное из движений человеческой души», справедливо замечает М. Рабигер [7, с. 16]. Однако, даже неискушенному зрителю бывают заметны те визуальные приемы, которые свидетельствуют как минимум об отсутствии спонтанности событий, о постановочности отдельных кадров, о подготовленности участников съемки. Что же снимает этот конфликт между заявленным подлинным смыслом нарратива и неподлинностью его формальных средств передачи?

Ранее мы касались вопроса организации нарратива документальных фильмов со строго определенным сюжетом – поиском сакральных вещей и мест [3], где пришли к наблюдению, что визуальные способы повествования о сакральном часто сводятся к той или иной степени инсценировки обрядов и других событий. Очевидные для зрителя признаки инсценировки в таких фильмах воспринимаются, тем не менее, как необходимые элементы киноязыка, а визуальные риторические приёмы (съемка одной камерой, отсутствие выверенной композиции в кадре, статика при съемке ведущего, присутствие в кадре семантических маркеров процесса записи) призваны сгладить такое впечатление имитации документальности. Тот же подход мы применили при анализе визуальной организации документальных авторских фильмов о путешествиях. Эмпирическим материалом данного исследования стали: документальный фильм «Кругосветка Лауры», снятый четырнадцатилетней яхтсменкой во время её кругосветного путешествия, доснятый и смонтированный режиссером Дж. Шлезингером, и цикл из 10 сорокаминутных фильмов телепроекта «Тридцать дней в Арктике с Вилли Хаапасало». В этих фильмах мы можем обнаружить те визуальные черты кодов реализма, кото-

рые называет Ю. Лотман: натурные съемки, съемка одной камерой и отсутствие выверенной композиции, отсутствие выставленного света. До некоторой степени сюда же можно отнести «естественное поведение», когда, как указывает Лотман, «исполнители не переигрывают» [6].

Оба проекта построены по линейной схеме: движение героя из пункта отправления в конечный пункт. Однако в них использованы разные принципы организации визуального материала, что позволяет отнести их к двум разным типам киноповествования.

В фильме «Кругосветка Лауры» автор самолично ведет съемку. Это история о том, как воплощалась детская мечта яхтсменки. Других историй в ходе повествования мы не обнаруживаем. Даже когда героиня знакомится с новыми людьми, это настолько конспективно изложено, что не превращается в самостоятельную историю. Нарративное время – здесь и сейчас: мы синхронно с героиней наблюдаем море, рутинную жизнь на яхте, и только иногда это время соскальзывает в прошлое, нам демонстрируются детские фотографии героини или кадры любительской семейной съемки. В начале фильма Лаура сообщает нам, что плыть и снимать сложно. То есть это не совсем естественный модус поведения яхтсмена, отвлекающегося постоянно на камеру, снимающего субъективно или закрепляющего её, чтобы самому попасть в кадр. Это обстоятельство интересно: именно зрительская потребность увидеть автора-рассказчика в показываемых обстоятельствах вынуждает героиню тратить время и усилия на съемки объективной камерой. И это вызывает напряжение. Не случайно австралийская путешественница Робин Дэвидсон, в одиночку на верблюдах пересекая Австралию в 1977 г., так отчаянно сопротивлялась необходимости фотографически документировать свое путешествие для журнала *National Geographic*, а после сетовала на постановочность многих фотографий. По её ощущениям, необходимость вводить в путешествие медиатора нарушала целостность ее собственной истории [9]. Неестественность и неудобство процесса видеофиксации акцентируется в фильме еще раз, когда путешественнице приходится по-настоящему сложно во время шторма: она сообщает нам, что вынуждена прекратить съемку. Эта отсутствующая сцена придает фильму эффект недосказанности, заставляя нас домысливать повествование, что, безусловно, делает фильм настоящим произведением.

Наррация в фильме ведется в двух плоскостях: помимо непосредственного рассказчика – Лауры, здесь есть еще один – надличностный рассказчик, который ни разу не выдаст себя закадровым голосом, но которого мы обнаруживаем, когда видим его глазами яхту в бескрайнем море и путешественницу на ее борту. Общий план водного пространства с яхтой в кадре, удаляющейся от зрителя, совершенно отчетливо свидетельствует об этом третьем наблюдателе, помимо Лауры и помимо зрителя. Это настоящий автор фильма – его режиссер, построивший бесконечное движение героини и

включивший в кадры фильма необходимую символику мореплавания и стилистику путешествий: каждый переход героини сопровождается акварельной анимированной географической картой с маршрутом. Обрамление фильма надличностным взглядом автора-режиссера превращает все повествование в рассказ о прошлом.

Второй тип авторского кинонарратива [8] принципиально отличается условиями съемки, а именно, участием в ней оператора. Здесь субъективная камера (глаз автора), на самом деле, уже не полностью соответствует его авторскому взгляду. Хотя киноповествование о путешествии ведется от имени героя, он часто сам оказывается в кадре, открыто общается с оператором и зритель не всегда способен фиксировать, *как* он видит в данный момент: глазами автора или глазами оператора, который только следует за ним. Тридцатидневное путешествие автора по труднодоступным территориям русской Арктики разветвляется на истории, которые рассказывают ему встреченные местные жители. Каждый фильм цикла – видео-дневник нескольких дней – воспроизводит хронологию путешествия, и нарративное время в нем не меняется. Хотя часто в документальных фильмах фигура оператора отрицается даже сюжетно: автор декларирует, что он действует в одиночку, но при этом является объектом съемки, – в этом проекте оператор – такой же участник путешествия, только без самостоятельного голоса. И, тем не менее, в этом проекте гораздо больше визуальных маркеров неподлинности условий съемки, чем в первом. Оператор может отделяться от героя, опережая его в путешествии: герой только подлетает к новому пункту назначения, а камера уже демонстрирует нам с земли полёт вертолета. Или когда она (камера) уже поджидает героя в том месте / доме/ кабинете, где он по условиям истории должен появиться первый раз. Эти постановочные кадры смотрятся удивительно естественно в общем ходе повествования. Всякий раз они намекают зрителю на то, что он видит больше, чем сам герой. Значит, у этого фильма, на самом деле, есть второй автор-рассказчик. Им может быть тот, кто всё время держит камеру, хотя никогда не подает голос.

Кратко обобщая наблюдение, следует предположить, что эти визуальные приёмы организации нарратива, противоречащие подлинности некоторых обстоятельств съемки, порождены дискурсивной необходимостью: подстроить ход событий по требованию развития сюжета: разворачивание путешествия как жанра [1, с. 403]. Установка на документальный характер демонстрируемых событий позволяет зрителю не придавать значения этим очевидным избыточным признакам жанра кинопутешествий.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

2. Бугаева Л.Д. О кинонарративе / Л.Д.Бугаева // Международный журнал исследований культуры (International Journal of Cultural Research). – 2012. – № 2 (7). – С. 6 – 10.
3. Глазкова С. А. Путешествие или раскрытие тайны: особенности теленарратива // С.А. Глазкова. – URL: <http://jf.spbu.ru/conference/6081/6087.html> (дата обращения: 25.09.2016).
4. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах / Ж. Женетт / Т. 2. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1998. – 472 с.
5. Кругосветка Лауры / Maidentrip / к/ф (США). – 82 мин. – Режиссер Джиллиан Шлезингер. – 2013.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики /Ю.М.Лотман. □ URL: <http://www.cinematheque.ru/forum/13> (дата обращения: 16.09.2016) .
7. Рабигер М. Режиссура документального кино / М.Рабигер / пер.с англ. Е.В.Масловой, Д.Л.Караваева. – М.: Издательство ГИТР, – 2006. – 543 с.
8. Тридцать дней в Арктике с Вилли Хаапасало / Цикл фильмов (Финляндия), 2014.
9. Davidson R. Tracks / R . Davidson. – New York: Pantheon Books, – 1980. – 214 p.

**А. А. ГРАДЮШКО**

*кандидат филологических наук, доцент  
Белорусский государственный университет,  
Республика Беларусь, Минск  
[webjourn@gmail.com](mailto:webjourn@gmail.com)*

**ТЕНДЕНЦИИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ МЕДИАКОНТЕНТА  
В ИНТЕРНЕТ-СМИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

**Аннотация.** Целью данной статьи является рассмотрение визуализации контента в интернет-СМИ Республики Беларусь как принципиально новой формы информационных сообщений. Показываются как традиционные средства визуализации, такие как фотографии и видеосюжеты, так и новые, среди которых интерактивная инфографика и мультимедийные статьи. Для решения поставленной цели используются общенаучные методы исследования. В результате автор делает вывод, что визуализация информации приводит к значительной трансформации медиасферы Республики Беларусь как на уровне формы, так и содержания.